

LA FUNCIÓN DEL METATEATRO EN *EL HOMBRE DE MUNDO* DE VENTURA DE LA VEGA

JAVIER TORRE
University of Denver

La obra teatral *El hombre de mundo* (1845) del dramaturgo Ventura de la Vega (1807-1865) ha sido considerada por la crítica como el punto de inflexión entre el teatro romántico y la alta comedia burguesa que se habría de imponer como modelo de representación teatral a partir del medio siglo.

Algunos de los aspectos de la obra que más pronunciadamente determinan este cambio de paradigma ya han sido subrayados en diferentes estudios. En 1904 Juan Valera admiraba en la obra la fiel representación de la vida humana, calificándola además como «un dechado de perfección» (36). No dejó de criticar en ella, con la poética de Aristóteles en la mano, el carácter extremadamente confidencial de las relaciones entre señores y criados, defectos que alejarían a la obra de la alta comedia si no fuera porque el final restituye la «idealidad y ponderación poética» (37) propia de este género. En 1951 José Montero Alonso (121) señaló que la obra nada tenía que ver con «aquel teatro romántico que está entrando ya en su crepúsculo, tras su breve y violenta llamarada» (121). Según Jesús Rubio Jiménez (646), en la obra el hogar es lo defendido a ultranza frente a lo mundano, personificado en don Juan. Como vemos, los diferentes críticos, y la nómina podría ser más extensa, van montando una relación de opuestos —teatro romántico versus alta comedia— que con excesiva frecuencia se ha empleado para caracterizar la famosa comedia de Vega.

En el presente estudio pretendemos desarticular esa aproxima-

ción dual, basada en un sistema de opuestos, que ha sido el habitual enfoque con el que se ha leído la comedia de Ventura de la Vega. Nuestra tesis es que la obra se estructura sobre una serie de relaciones intertextuales cuyos interlocutores son bastante más variados que el mero movimiento romántico. Haciendo uso de un discurso metateatral, los personajes de la obra de Vega muestran una clarividente conciencia de ser personajes teatrales en un importante momento de tránsito de un género a otro o, más específicamente, de confluencia entre varios géneros. Los personajes de Vega —el Don Juan, el marido, la esposa, el criado— discuten, rechazan y aceptan los papeles que las tradiciones convergentes —drama romántico, comedia moratiniana— les han asignado y finalmente eligen una nueva caracterología que va a ser la de los tipos sociales y psicológicos de la alta comedia.

El concepto que manejamos de metateatro parte del estudio de Lionel Abel, que fue el primer crítico que planteó una definición formal en su libro *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963). Según Abel lo que caracteriza a los metadramas es que:

all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. (60)

La obra de Ventura de la Vega se ajusta perfectamente a esta definición y sus personajes son un ejemplo ideal de esa «conciencia de ser teatral» a que Abel se refiere.

Para poder ser más específicos en nuestro análisis, hacemos uso también de la tipología de metadramas que ofrece Richard Hornby en un trabajo que amplía y mejora el de Abel¹. Hornby cataloga cinco diferentes tipos de «técnicas autorreflexivas», que son las siguientes:

1. The play within the play.
2. The ceremony within the play.

¹ Catherine Larson, en su artículo «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación» ofrece una buena síntesis de la evolución del concepto y de los sucesivos aportes teóricos de diferentes críticos, entre ellos los arriba citados.

3. Role playing within the role.
4. Literary and real-life reference.
5. Self reference. (Hornby 32)

La ventaja de esta clasificación es que facilita la labor descriptiva en análisis concretos, como es el caso del presente trabajo.

Una vez presentadas las herramientas descriptivas con las que vamos a operar, retomemos el hilo de la recepción crítica que ha tenido tradicionalmente la obra de Ventura de la Vega. En un artículo señero que lleva por título «El anti-Don Juan de Ventura de la Vega» John Dowling articula de manera impecable un sistema de oposiciones que hará escuela. En este sistema no sólo se presenta el texto de Ventura de la Vega como una respuesta al *Don Juan Tenorio* (1844) del vallisoletano José Zorrilla (1817-1893), sino que en torno a ambas obras se vertebrará una dicotomía donde autores, actores y teatros se atrincheran para tomar posiciones en la sempiterna batalla literaria entre lo viejo y lo nuevo. Dowling pone de relieve cómo en 1845 el Teatro de la Cruz, conocido por décadas como el teatro del drama, representa la obra de Zorrilla y se erige como nave insignia del teatro romántico que lleva diez años triunfando en la escena española. Frente a él, o a la vuelta de la esquina, el Teatro del Príncipe, el teatro de la comedia, con la obra de Vega en cartelera. Hasta la decoración, insiste Dowling, se opone entre una obra y otra, mientras la comedia de Vega tiene lugar en un «gabinete elegante de la casa de don Luis» el drama de Zorrilla se desarrolla en el consabido entorno gótico: cementerio, oscura hostería, convento.

Dowling, siguiendo la pauta de los críticos precedentes, ha abordado el análisis del texto y su contexto con una estructura dualística. Al utilizar el modelo de análisis bipolar, que halla su formulación más extrema en Dowling, se corre el riesgo de ofrecer una falsa impresión de la escena teatral del momento, falsa por reduccionistas y, lo que es peor para el tema que nos atañe, se induce a pensar, erróneamente, que el texto de Ventura sólo es la otra cara de la moneda, el reverso, la contraofensiva de la obra de Zorrilla.

Sin ánimo de menoscabar las ricas observaciones vertidas en el estudio de Dowling y en los precedentes, nuestro trabajo pretende iluminar algunos aspectos de la obra que se han visto oscurecidos por el planteamiento bimembre con el que tradicionalmente se ha aproximado la crítica a la obra en cuestión.

Sostenemos que la obra de Vega mantiene un diálogo intertextual más rico y multidireccional de lo que se ha observado hasta ahora. *El hombre de mundo*, es una obra llena de referencias explícitas e implícitas a otras obras teatrales, mejor dicho, a otros modelos teatrales, que por esas fechas se estaban representando en los escenarios madrileños y que constituían la cultura teatral del espectador medio a la que Vega iba a apelar. *El hombre de mundo* rompe con el drama romántico pero rompe también, con la misma intencionalidad, con la comedia barroca y con la comedia neoclásica y se presenta, aún dubitativo, como el modelo idóneo para la futura orientación teatral española.

Para trazar un panorama de la vida teatral de este cambiante medio siglo, recordemos que aún en 1845 la comedia neoclásica moratiniana disfrutaba de «desarrollo y favor ininterrumpidos» (Shaw 128). Por su parte, la comedia barroca era objeto de continuas refundiciones que adaptaban las obras a los gustos y circunstancias de la época. A pesar de los lamentos de los críticos, entre ellos Larra, las obras clásicas se enfundan en una nueva apariencia decimonónica, nadie queda eximido de culpa: Bretón, Mesonero Romanos, Hartzenbusch vierten las obras clásicas a la realidad contemporánea siguiendo el ejemplo marcado por Dionisio Solís, el maestro reconocido de la refundición. De los clásicos nadie se salva: Calderón, Lope, Tirso, Moreto, todos pasaron por la adaptación. La realidad teatral española era aún más compleja que esto, existían también las traducciones de obras extranjeras, especialmente francesas, y algunos autores, como Scribe, se convirtieron en fuente de recursos casi ilimitada de la «escuela traductora romántica española», permítaseme la ironía. «La necesidad de recurrir al teatro extranjero y a autores del Siglo de Oro español —ha escrito David T. Gies— alcanzó unos niveles casi desmesurados en las primeras décadas del siglo XIX» (124). Las razones son la censura, la guerra con los franceses y el exilio de la monarquía absoluta de Fernando VII, que habían reducido la nómina de dramaturgos.

En el año 1845, el del estreno de *El hombre de mundo*, la situación política es muy distinta, Isabel II tiene desde hace dos años la mayoría de edad y reina en un ambiente relativamente calmado; por otra parte, el teatro nacional lleva cinco años trabajando por el fin para el que se creó: «sacar los espectáculos teatrales de la postración en que por desgracia se hallan» (citado en Gies 248).

Gracias a este esfuerzo materializado en múltiples reformas la proporción de las representaciones originales frente a las traducciones extranjeras y refundiciones ha variado sensiblemente y consta que ya a partir de 1843 el grupo de las obras originales estrenadas es superior al de traducciones y refundiciones juntas². No obstante, refundición y traducción son dos hábitos que, malos o no tan malos, se van a seguir practicando durante esa década con el visto bueno del público.

En este contexto, la repetidas alusiones metateatrales presentes en *El hombre de mundo* deben interpretarse como un diálogo intertextual que el autor entabla con el conjunto de obras espurias con las que la obra comparte escenario y cuyo público se disputan los empresarios teatrales.

La técnica metadramática de Ventura de la Vega tiene una doble función: por una parte dotar a la obra de apariencia de realidad, de verismo, rasgo que habrá de definir la nueva comedia burguesa; por otro lado esa misma técnica le sirve para mantener con el espectador un diálogo sobre la esencia misma del teatro. Con respecto a la primera función, los espectadores van a poder verse representados en el escenario; ahora son ellos, la reciente burguesía acomodada del medio siglo, la misma materia de la obra donde no hay ya fantoches embozados en tétricas mazmorras. El espectador burgués, con sus aficiones culturales, se reconoce inmediatamente en los hábitos sociales de don Luis, el cual exclama:

Bien lo ves: yo casi nunca
salgo. De noche una vuelta
por el café, y al teatro:
acabada la comedia
a casa. Pero tú, Clara,
siento que no te diviertas. (I, 3)

La sana afición de don Luis al teatro se reitera en diversas ocasiones, tanto que su esposa y la criada afirman rotundamente que él nunca falta al teatro (III, 1). No es don Luis el único aficionado al teatro, que también Antoñito tiene esa pasión: «No tengo más vicio/ Eso sí, todas las noches/ al teatro». (III, 14)

² Sobre las estadísticas de las traducciones y refundiciones véase Pietro Menarini «La statistica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna (1830-1850)», *Teatro romantico spagnolo. Autori, personaggi, nuove analisi*. VVAA. (Bologna: Pàtron, 1984), 65-89.

Cuando se encuentran Luis y Antoñito, sobre el teatro gira su conversación y, a pesar de no ser amigos, la camaradería existe entre los espectadores de teatro hasta el punto de darse las entradas:

ANTONIO: Pues ya es hora.—Y hoy estrenan un drama...

LUIS: Sí; ya lo he visto anunciado. Y siento mucho perderlo. Por un descuido de Ramón... Fue tarde, y ya no halló billetes...

ANTONIO: No lo deje usted por eso:
justamente... en el bolsillo
traigo mi luneta...

Los personajes en esta comedia hablan de ir al teatro, de la calidad de las obras, de las acciones de los personajes. Dentro de la taxonomía de Hornby ésta sería la cuarta de las técnicas metateatrales: las referencias o alusiones literarias o de la vida real. Aquí la alusión literaria, la alusión al mundo teatral, se funde con la alusión a la vida real. Las conversaciones metateatrales de los personajes son exactamente tal y como las que los espectadores mantienen en su vida normal. Los espectadores no están viendo teatro, están viendo la vida misma.

Recordemos que por esas fechas, hacia 1845, la bonanza económica sumada a la estabilidad política lleva a la gente al teatro. Para la clase media, o la que pretende serlo, la presencia en el teatro se convierte en una manera de socializar, de ver y dejarse ver, de estar. He ahí el testimonio de Richard Ford, diplomático americano en España que, como tantos otros viajeros románticos, escribió sus experiencias en la España de la época en el libro *The Spaniards and Their Country*, publicado en 1848. En estos términos se refiere a las salas teatrales y al público:

las galerías están generalmente atestadas de gente de chaqueta y sombrero español con sus familias..., encontrando que les sale más barato estar en una sala bien alumbrada y oír buena música que encender las lámparas y los braseros en sus casas. (Citado en Díaz-Plaja 236)

El teatro era el pan nuestro de cada día en muchas familias burguesas, y como tal aparece dentro de la obra de Vega, dando esa sensación de cercanía, de reconocimiento e identificación con los personajes por parte del espectador.

Como escribíamos más arriba, el metateatro dentro de *El hombre de mundo* tiene como función acercar el contenido de la obra a la realidad del espectador. No obstante, habíamos dejado apuntado que el metateatro en Vega tiene una segunda función merced a la cual el autor establece un diálogo con el público sobre las posibles tendencias del futuro teatro. Esto lo consigue con dos más de las técnicas que enumera Hornby, la número tres, que es la idea de desempeñar un papel dentro de otro papel y la número cinco, que es la autorreferencia.

Este rasgo del discurso de los personajes no se circunscribe sólo a si don Luis va al teatro y si le gusta o no lo que ve. Lo que se representa es cómo los personajes principales de la obra —el calavera reformado don Luis; su esposa, la comedida Clara; el impenitente don Juan y el criado infiel Ramón— hacen repetidas y claras referencias al papel que les está tocando representar en la obra. Los personajes, cobrando una autonomía que casi anticipa personajes pirandellianos— *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)—, o unamunianos —*Niebla* (1914)—, reflexionan sobre sus acciones con una asombrosa consciencia de sí mismos como personajes teatrales, paradójicamente en una obra que pugna por el realismo y reniega de la teatralidad efectista.

Veamos cuáles son esas reflexiones de los personajes. Comencemos, en primer lugar, con Clara, la mujer moderna, la heroína de la obra de Vega. En la obra asistimos a los denodados esfuerzos de la protagonista femenina por forjarse una identidad como personaje teatral. Vega quiere configurar a la nueva mujer del teatro decimonónico, que no ha de ser la aprensiva dama romántica, que no ha de ser tampoco la madre conservadora y mandona de la comedia moratiniana.

Clara, por una razón de economía de personajes, interpreta a la vez el papel de esposa y el papel simbólico de madre de Emilia, aunque es su hermana mayor. Emilia está a su cuidado y bajo su protección y tutela (nunca se menciona a la madre de ambas). Vega se ve en la necesidad de resolver, de un sólo trazo, dos situaciones cruciales para la heroína: la de su propio matrimonio reciente que se tambalea y la del futuro matrimonio de su hermana.

A Clara se debe el primer comentario metateatral de la obra, y se refiere precisamente a esa cualidad de madre. En la primera escena del acto primero Clara dialoga con su hermana menor,

Emilia, sobre la conveniencia de presentar formalmente en la casa al pretendiente de ésta. Tras una larga amonestación plagada de consejos y sanciones, Clara concluye:

En fin, Emilia, *me seca*
 andar haciendo el papel
de una madre de comedia.
 Si vivo, y Dios me da hijos,
 tendré que hacerlo por fuerza
 algún día; pero ahora,
 ni soy madre ni soy vieja. (la cursiva es mía) (I,1)

Es ésta la primera vez que en la obra se menciona la comedia y el hecho teatral. La afirmación de Clara es rotunda, no quiere hacer el papel de madre de comedia, le seca, es decir, le fastidia, le aburre.

¿Quién es esta madre de comedia cuyo papel se niega a interpretar Clara? La respuesta era obvia para cualquier espectador, urbano o provinciano, culto o lego, del siglo XIX. Probablemente desde antes ya, pero con seguridad desde el año 1805, año en que se estrena *El sí de las niñas*, el público reconoce el tipo teatral de la madre protectora, regañona y controladora que se encarna en el irrisorio personaje de Doña Irene en la celebrada obra de Moratín. La comedia se ha estado representando con éxito durante los cuarenta años que median entre su estreno y el de *El hombre de mundo*, de manera que el público está perfectamente familiarizado con esta vieja mandona y sus secuelas en imitaciones.

La obra de Moratín, se sabe, es un ejemplo de teatro neoclásico, respetando las tres unidades, y aunque algunos hayan querido ver en ella una anticipación del romanticismo, la obra transita siempre dentro de los márgenes estéticos e ideológicos neoclásicos. Moratín critica en su obra la tradicional educación de las jóvenes que las prepara para esa institución patriarcal que es el matrimonio arreglado. El hecho de que Vega coloque esta intervención de Clara precisamente al comienzo de la obra no puede ser más relevante, la frase de Clara es la petición de principios del autor, su advertencia al espectador y a la vez su clave interpretativa. Por mucho que se haya dicho que la obra de Vega es moratiniana, se escatima el hecho de que Vega, consciente de los cambios sociales en el transcurso de los años, al escribir su comedia sobre la

burguesía de su tiempo lo primero que hace es advertir al espectador, con esta intervención de Clara, del radical cambio de actitud que les ha conferido a los personajes.

Prueba del interés que tuvo Vega por la obra de Moratín, su valor artístico y su recepción e interpretación, es el hecho de que sólo tres años después de estrenar *El hombre de mundo*, en 1848, escribe y presenta la breve comedia en un acto *Crítica de El sí de las niñas*. La obra es interesantísima porque presenta una galería de personajes que van criticando la obra de Moratín a la salida de su representación—el lugar de la escena es nada menos que el vestíbulo interior del Teatro de la Cruz—. Vega escribió esta obra para que fuera representada en la celebración del centenario del nacimiento de Moratín, en 1848. El público asistía primero a la representación de *El sí de las niñas* y acto seguido veían el apéndice de Vega, que bien podríamos denominarlo así, la *Crítica*.

En la nota del escritor que acompaña a la edición impresa de la obra, Vega escribe lo siguiente:

Desde esta fecha puede decirse que *El sí de las niñas*, hasta entonces casi desterrado del teatro por la furiosa invasión del género romántico, ha vuelto a figurar en el repertorio ordinario, y cada vez con más aceptación: esto redunda en honor del público madrileño.

¡No podía ser menos! Entre cuantas obras dramáticas conozco, antiguas y modernas, *El sí de las niñas* es, en mi juicio, la que más se acerca a la perfección. Moratín es el modelo del arte. (Vega, *Obras escogidas* 233)

La cita es suficientemente elocuente de la adscripción literaria de Vega a la comedia moratiniana y su rechazo al romanticismo. Y sin embargo, en la *Crítica* lo que Vega pone de manifiesto es que existen objeciones importantes, por parte de sectores variados del público, a la obra maestra de Moratín. Lo más llamativo de la obra es que cada uno de los personajes de la *Crítica* es a su vez una representación de los diferentes tipos de lecturas, de distintas recepciones: Don Hermógenes, el cultivado crítico literario, la considera muy inferior a las obras de sus colegas franceses. La marquesa, otro personaje de la *Crítica*, la considera una «chinchorrería» y añade: «¿Qué persona de la culta sociedad, de buenas maneras, puede gustar de semejante paparruchada?» (223). Son varios más los personajes que se manifiestan sobre la obra, entre ellos la «cursi» Paquita, joven aficionada a los dramas románticos.

Vega se decanta por el neoclasicismo moratiniano, le gusta Moratín, y su manera de demostrarlo es el discurso metateatral, ese magnífico juego especular donde los espectadores de la obra en el teatro de la Cruz se ven a sí mismos a la salida de la representación opinando sobre lo que acaban de ver.

Volviendo a *El hombre de mundo*, ¿por qué Vega, entonces, marca tan drásticamente, en las primeras líneas de su obra, la diferencia entre su nueva creación y la antigua moratiniana? Pues precisamente por ese público al que ya no agrada Moratín, y porque Vega, aun siendo conservador, es un hombre de su tiempo que quiere que la comedia burguesa sea un espejo que él pone delante de sus espectadores para que se vean, con virtudes y faltas. Clara no es ya, ni quiere serlo más, doña Irene. Un nuevo tipo de mujer se está gestando y habrá de tomar plena identidad y presencia en el teatro de la segunda mitad de siglo, de la mano de escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Más adelante hay otra ocasión en que Clara vuelve al tema teatral, esta vez nombrando directamente una obra. Estamos en el acto cuarto, cercanos al final, y Don Juan está con ella, a solas, intentando hacerla ceder a sus requiebros de amor. Don Juan prueba a hacerse el interesante, Clara reacciona con estas palabras:

¿Va usted a hacerme la escena
Del *Desdén con el desdén*?
La sé de memoria.

De nuevo Clara se opone a representar un papel predeterminado, en este caso el de *El desdén con el desdén*. Hagamos memoria con Clara para encontrar la conexión entre una obra y otra. *El desdén con el desdén* es la obra más famosa de Agustín Moreto y Cavana, el texto aparece publicado por primera vez Madrid en 1654.

Moreto, el último de los grandes dramaturgos del teatro barroco español, pretendió con esa obra hacer un fino análisis introspectivo del amor. La obra se basa en el mito de Diana, la diosa inexpugnable que desdeña el amor varonil, pero en esta ocasión la acción se desarrolla en un ambiente cortesano refinado.

La trama es como sigue: Diana es la hija del conde de Barcelona el cual la quiere dar pronta boda para ver asegurada su descendencia, no obstante, ella, definida como mujer intelectual, se

obceca en la soltería: «ella, en fin, por no amar ni sujetarse, quiere morir primero que casarse» (I, 2). Tres caballeros la pretenden. Mientras los dos primeros agasajan a la dama con regalos y prendas sin otro resultado que el proverbial desdén, al tercero se le ocurre simular que no ama a la dama, para así, a través de un falso desdén, vencer su corazón, cosa que a la larga consigue.

En la obra de Ventura de la Vega don Juan pretende, como uno más de sus recursos seductores, representar el mismo papel desinteresado, pero la reacción de Clara no es la esperada. Dos son los aspectos que nos interesan de la referencia teatral, primero, el hecho de que Clara se sepa la obra «de memoria». No podía ser de otra manera cuando *El desdén con el desdén* era una de las obras del siglo de Oro cuyas refundiciones el público acudía en masa a ver representadas durante toda la primera mitad del siglo XIX.

El segundo aspecto de la cita teatral es el referente al rechazo rotundo de Clara hacia el tipo de papel que don Juan le está proponiendo: ella no quiere ser aquí Diana, no va a dar lugar a requiebros y conceptismos amorosos, no va ser un personaje barroco. Al igual que había hecho ya con su hermana Emilia al principio de la obra, Clara —y aquí pensamos en Clara como trasunto del autor— tiene que reorientar la trama apartándose de los modelos que los otros personajes le quieren imponer. Clara está buscando su definición como nuevo personaje del siglo XIX. La tensión entre los viejos géneros y el nuevo propuesto por Ventura de la Vega se deja notar en cada diálogo de los protagonistas, en cada interpelación. Emilia la quiere madre de comedia, Don Juan la quiere dama de comedia, o heroína de tragedia romántica. Don Juan intenta venderse como galán barroco, de refundición, a lo que Clara se opone.

Clara es el personaje que con sus referencias metateatrales mejor ejemplifica la búsqueda de definición de género en la que está inmerso Vega, y el rechazo de éste a las múltiples opciones existentes.

Los otros personajes también se ven sacudidos por este desajuste. La obsesión de don Luis a lo largo de la obra no es el temor de perder a su esposa, ni el de que su felicidad conyugal se vaya al traste, sólo hay una cosa que le aterroriza y es ser un marido burlado. Cuando al comienzo de la obra se divierte con don Juan recordando cómo se burlaban de los maridos a los que engañaban con sus mujeres, don Luis se expresa en estos términos:

¡El marido mismo... sí,
 el marido mismo fue!—
 ¡Vino de tan buena fe
 a llevarme! Y luego allí
 ¡*Qué ridículo papel*
entre las gentes hacía!
 Todo Madrid lo sabía:
 todo Madrid... menos él. (La cursiva es mía) (I, 8)

Don Luis está pensando en un cornudo real, en un tipo existente, pero lo piensa en términos teatrales, en la representación de un papel. Ventura vuelve a usar aquí la técnica señalada por Hornby de las referencias literarias y de la vida real combinadas. Con el mismo prisma teatral, pero desde la perspectiva opuesta, don Luis es visto por don Juan y Ramón. Cuando estos planean que don Juan consiga a Clara por mediación de Ramón, Ramón manifiesta sus escrúpulos «es mi amo...» a lo que don Juan contesta terminante: «¡Pero es marido!» (II, 1). Una vez más, nos parece esto una referencia teatral. La supresión del artículo, determinado o indeterminado en el sustantivo «marido» lo hace aparecer como una categoría. El de marido es un papel que en labios de don Juan suena más a una categoría teatral que a una social. En la exclamación de don Juan se puede intuir un adelgazamiento de rasgos característicos, la conformación de un estereotipo, ligado indefectiblemente a la erosión de la acción teatral sobre los estereotipos sociales y culturales, especialmente en esa época.

El de cornudo o marido burlado es otro papel tradicional de todo el teatro del siglo de Oro, el mismo que se está representando refundido en todos los locales de la ciudad. El tipo del cornudo es un tipo teatral bien conocido y recurrente. Quevedo, Cervantes y Calderón —recuérdese *El médico de su honra*— sentaron los moldes en sus obras serias y cómicas sobre el honor y los celos. Don Luis, bajo ningún concepto quiere representar el papel de cornudo, y Vega, paralelamente, roza ese tipo de papel y de obra, pero lo hace para marcar una diferencia con ella y rechazarla como posibilidad de un futuro teatro nacional.

Al contrario que Clara y don Luis, cuya tensión se produce por la búsqueda de una nueva identidad teatral, y un rechazo de las soluciones que la propia trama les va proponiendo durante el de-

sarrollo⁶ de la obra, los personajes de Don Juan y el criado Ramón son personajes salidos de géneros ya conocidos y que no se aco-plan a la nueva dirección que está tomando la comedia.

No nos detendremos en don Juan porque ya la crítica existente sobre *El hombre de mundo*, entre ellos John Dowling, ha comentado suficientemente su función como portador de los valores del drama romántico y del Don Juan tradicional. Don Juan en esta obra representa la amenaza del calavera o del hombre de mundo dentro de la paz del matrimonio burgués. Don Juan se empeña en representar su papel hasta el final de la obra, sin ceder, y al final debe rendirse a la evidencia de que un personaje como él no tiene nada que hacer en el nuevo teatro y se retira.

Por último Ramón, heredero de la tradición del criado compinche y rufián, también de los siglos de oro españoles, se debate como los otros personajes entre lo nuevo y lo viejo. Clara le ha impuesto un nuevo tipo de papel que no es de su agrado. Estas son sus quejas:

Un cancerbero
 conmigo... Me hace barrer,
 me hace ir a la compra y luego
 apuntar en un librote
 lo que traigo, con sus precios;
 me hace devanar los sesos
 hasta que sale la cuenta
 cabal —Yo no soy para esto:
 ¡El orden me mata! Usted
 que me ha visto en aquel tiempo
 dichoso ser confidente
 de los íntimos secretos
 del amo, no descansar
 estudiando el mejor medio
 de deslizar un billete,
 de entretener a un cochero,
 de acechar a algún marido,
 y mientras estaba dentro
 el amo, jensayarme yo
 en conquistar el afecto
 de una linda camarera!...
 El que se ha criado en eso
 no puede... (II, 1)

¿No está Ramón describiendo el final de un nuevo orden y el comienzo de otro? ¿es un orden social o teatral? ¿no dijimos que

Vega pretende, sobre todo, pasar ese espejo por delante de sus espectadores y que se vean reflejados en él? En el teatro nuevo no hay sitio para el viejo criado, como no lo hay en la nueva sociedad. Se acabó la época de los criados truhanes como el Catali-nón de *El burlador de Sevilla* o el Tello de *El caballero de Olmedo*. La relación social se va a redefinir entre la clase burguesa y el servicio, y consecuentemente ese cambio estará en el teatro. A Benita casi se la despide por hacer el papel de correveidile, Ramón sale de escena por última vez tras recibir un puntapié que le propina don Luis después de llamarle bribón. No le valdrán de nada a Ramón, el criado del teatro barroco, sus lamentos y tendrá que adaptarse a los cambios si quiere seguir en escena.

En conclusión, la metateatralidad, manifiesta o latente, es un elemento fundamental para la comprensión y la interpretación de esta obra, y así es como, sin ninguna duda, la obra era percibida por el espectador de la época, con los otros modelos teatrales sugeridos (el drama romántico, la comedia moratiniana y la refundición barroca) presentes y cercanos.

Los personajes están en pugna entre lo que quieren ser y lo que se les impone: Clara quiere ser esposa honesta y moderna, pero Emilia la conduce a hacer el papel de madre de comedia moratiniana; Juan la quiere hacer la Diana de *El desdén con el desdén* barroco. Luis, que fue calavera redomado, intenta ahora con buena fe y ganas convertirse en un marido fiel y confiado, pero el papel teatral, de nuevo, planea sobre sus honestas intenciones tiñéndolas de pesadumbre. El papel tradicional de marido burlado le acecha, para su desesperación y pánico. Don Juan es un personaje que se aferra al papel tradicional del teatro romántico, y sale malparado por su incapacidad para adaptarse a los nuevos tiempos. Ramón, como Don Juan, quiere seguir interpretando al criado celestinesco del teatro áureo, pero se le impone una nueva función.

Los personajes de Vega en *El hombre de mundo* son una mezcla de personajes tradicionales de los diferentes géneros teatrales: drama romántico, comedia barroca refundida, comedia moratiniana, con nuevos personajes, creados por él, que pretenden suplan-tar a los viejos. En un diálogo donde se ponen en práctica diversas técnicas metateatrales, unos personajes se enfrentan a otros creando una notable tensión, que es reflejo del cambio de paradigma teatral que supone el nacimiento de la alta comedia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel. «Metatheatre». *A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Díaz-Plaja, Fernando. *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Castilla, 1952.
- Dowling, John. «El anti-Don Juan de Ventura de la Vega». *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds. Toronto: University of Toronto Press, 1980, pp. 215-218.
- Gies, David T. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. London: Bucknell University Press, 1986.
- Larson, Catherine. «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación». *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona: Publicaciones Universitarias, 1992.
- Mancini, Guido. «Motivi vecchi e nuovi nel teatro di Ventura de la Vega». *Miscellanea di Studi Ispanichi*. Ed. Guido Mancini. Pisa: Università di Pisa, 1964.
- Menarini, Piero, et al. *El teatro romántico español. (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Milán: Atesa, 1982.
- . «La statistica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna (1830-1850)». *Teatro romantico spagnolo. Autori, personaggi, nuove analisi*. Bologna: Patron, 1984, pp. 65-89.
- Montero Alonso, José. *Ventura de la Vega, su vida y su tiempo*. Madrid: Editorial Nacional, 1951.
- Moreto, Agustín. *El lindo don Diego. El desdén con el desdén*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- Rubio Jiménez, Jesús. *El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900). Historia del teatro en España II*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus comienzos hasta 1900)*. Madrid: Alianza, 1967.
- Shaw, Donald L. *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Valera, Juan. *Ventura de la Vega. Estudio biográfico-crítico*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1904.
- Vega, Ventura de la. *Obras escogidas*. Madrid: Montaner y Simón, 1894.
- VVAA. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa: Dovehouse, 1988.

BLANK PAGE